

A composição visual no teatro

Yaska Antunes

Universidade Federal de Uberlândia

Palavras chave: composição visual imagem teatral pré-expressividade

“A primeira coisa que o espectador vê no teatro é uma imagem”, afirmou Eugênio Barba na oficina ministrada por ele no Primeiro Encontro de Diretores, evento promovido pelo grupo Udi Grudi de Brasília, em 2006. Essa constatação o situa num grupo de estudiosos que vem estudando a cena teatral a partir da idéia da visualidade cênica, elaborada com vistas à criação de uma determinada imagem teatral.

O presente artigo pretende discutir essa idéia de “imagem teatral”, entendendo-a como aquilo que é dado a ver ao espectador no espaço cênico. Como resultado de um longo processo de reflexão, síntese e transposição de uma idéia para o espaço cênico, ela engloba o modo de composição dos signos cênicos, que incluem em si todos os componentes teatrais tais como os objetos, o cenário, o figurino e a iluminação. A despeito da estrutura arquitetônica da cena, não há como negar uma certa percepção bidimensional presente dessa arquitetura ou de como a tridimensionalidade incorpora a bidimensionalidade em sua estrutura, ao considerar a perspectiva dos múltiplos pontos de recepção da imagem que compõem a massa dos espectadores.

Tomando o exemplo mais convencional do palco italiano¹ como espaço de representação, inserido no que em teatro costuma se chamar de “caixa preta” – o espaço em que se dá a obra de arte teatral – pergunta-se: como se estrutura esse espaço? Não há dificuldade em apostar na resposta segundo a qual deve se tratar de um espaço de três dimensões: altura, largura e comprimento. Um espaço tridimensional, portanto. Entretanto, do ponto de vista do espectador, dada a distância que o separa da “boca de cena”, o espaço tridimensional toma uma proporção bidimensional. Objetos e atores da cena são apreendidos a partir de uma superfície, cuja composição pode explorar volumes, profundidades, claro-escuro, luminosidades, linhas com uma dinâmica que tem muito a ver com o vocabulário das artes visuais.

Segundo Ryngaert (1995, p.86), desde o século XVIII dramaturgos já falavam em “quadros”, referindo dessa forma a uma concepção pictórica da cena. Mas a discussão sobre a questão do cenário e do espaço cênico vai se intensificar na segunda metade do século XIX, propulsionada pela cada vez maior contribuição dos artistas plásticos ao teatro. Já não se tratava mais de olhar a cena como um “quadro”, mas tratava-se da própria “invasão” da pintura no palco por meio de telões pintados. Se num primeiro momento isso se deu de forma figurativa, em seguida desembocou em pinturas com traços abstratos, principalmente, nos espetáculos de dança. Em

¹ O palco italiano é “a solução que oferece as melhores condições de visibilidade e de acústica. A que possibilita todas as transformações cênicas exigidas pela ação. A que permite os efeitos de ilusão (...) mais perfeitos”, escrevera Roubine (1998: p.81) em seu capítulo dedicado à “explosão do espaço” teatral.

algumas montagens naturalistas, na fase pré-inaugural do TAM, alguns cenários foram concebidos articulando telão e objetos, como é o caso das peças *Júlio César*, de Shakespeare, de 1903, dirigida por Nemirovich-Dantchenko; e *O Império das Trevas*, de Tolstói, encenação de Stanislavski, de 1902². O cenário era composto então por um telão no fundo, enquanto objetos cênicos tridimensionais eram dispostos no centro, nas laterais ou na ribalta do palco. Mas foi no simbolismo que “os pintores invad[iram] o palco [de uma vez]. E com os pintores, a pintura!” (ROUBINE, 1998: p.32). A principal contribuição dos pintores de telão para o teatro foi o desenvolvimento da percepção sobre esse aspecto da composição imagética da cena, uma tomada de consciência de que “aquilo que o espaço cênico nos faz ver é uma imagem” (grifo nosso).

Imagem em três dimensões, organizada, animada... Descobre-se que essa imagem pode ser composta com a mesma arte que um quadro, ou seja, que a preocupação dominante não é mais a fidelidade ao real, mas a organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes etc (ROUBINE, 1998: p.32).

Pintores tais como os Nabis e Sérusier nos teatros de Paul Fort e Lugné-Poe, na França; e, Sapunov, Denissov, Ulianov, Sudeikin com Meyerhold na Rússia fizeram tudo para conseguir passar “o escrito pelo fio da navalha do olhar”. Nessa mesma busca encontram-se os balés russos, para os quais o trabalho dos pintores também foi fundamental para a sua renovação nas primeiras décadas do século XX. Pintores tais como Bakst, Roerich, Golovin, Vrubel, Benois, Larionov, Gontcharova e outros mais “[teriam permitido] o brilho irreal, a suntuosidade exótica, as fantasias oníricas, a explosão das formas e das cores dos Ballets Russes” (PICON-VALLIN, p.87).

Arrefecida a participação dos pintores, alvo de críticas severas, o palco e a construção do cenário, ou antes, o “espaço cênico” continuou sendo um desafio. Mas a preocupação com o aquilo que se vê, com o “ato de ver” do teatro permaneceu. Tanto teóricos como A. Appia e G. Craig quanto encenadores como V. Meyerhold, uma vez percebida a limitação do cenário teatral baseado em telões pintados, seja de forma figurativa como no naturalismo ou abstrata como no simbolismo, lançaram as bases do que se configurou mais tarde como o problema do “espaço teatral” e sua especificidade. Afirmavam já por essa época (no curso das duas primeiras décadas do século XX) que a arte do teatro “se dirige, antes de tudo, ao ver”³. Em sua obra⁴, Picon-Vallin recupera ainda, numa citação de uma outra obra de 1946, um comentário de Louis Jouvet bem ilustrativo do desenvolvimento dessa percepção da visualidade cênica. Ao se referir ao

² Conf. CHEVREL, Claudine Amiard. *Lê Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris, Editions du CNRS, 1979.

³ In PICON-VALLIN (2006, p.88) apud BORIE, M; BANU, G. “L’horizont du theater”, prefácio, in E. G. CRAIG, (p.21).

⁴ *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. SAADI, F. (Org.), Rio de Janeiro, Folhetim Ensaios, 2006. Ela cita essa passagem de acordo com uma descrição feita por Charles Dullim (1946, p.45).

trabalho do encenador russo, Meyerhold, Louis Jouvet teria afirmado que ele era “criador de formas, um poeta da cena [que] escreve com gestos, ritmos, com toda uma língua teatral [...] que fala aos olhos na mesma medida em que o texto se dirige aos ouvidos”. E isso sem cair na pura ilustração do texto teatral, idéia que repugnava a Meyerhold. A sua mordacidade com relação a esse tipo de arte teatral ilustrativa pode ser apreciada em certas passagens de seus escritos como a afirmação de que “para se tornar encenador, [era] necessário deixar de ser ilustrador”:

O encenador estaria em busca de imagens capazes de sintetizar, de aprofundar, de transpassar, de contradizer o texto, em busca de uma cena na qual os ritmos, as cores, o movimento, viriam entrelaçar-se com as palavras e os sons (PINCO-VALLIN, 2006: p.89).

Surgem, com esta tomada de consciência, questões, segundo a formulação de Roubine, que atravessarão o século XX e continuarão se insinuando nas propostas do teatro contemporâneo: “como romper com o ilusionismo figurativo?” “Como inventar um espaço especificamente teatral?”, e ainda, “como fazer para que o espaço cênico seja outra coisa que uma imagem pictórica?”(ROUBINE, 1998: p.32). Por mais consistentes que tenham sido certas respostas, a questão continua vigente e a preocupação com a composição visual, portanto, com a imagem teatral se torna uma preocupação central do teatro contemporâneo.

A pesquisa que venho desenvolvendo junto a um grupo de alunos esbarra diretamente na questão da imagem. A montagem, ainda em processo, baseada no livro “Água viva”, de Clarice Lispector, se tornou um desafio estético. Por onde começar? Quais os procedimentos técnicos e estéticos adequados á busca de uma imagem teatral eficaz? Como realizar a transfiguração de linguagens? Como saltar das imagens da prosa poética para a imagem poética criada na cena?

Resumindo bastante sobre o surgimento do interesse na obra da autora, basta mencionar que o primeiro contato se deu no contexto de uma disciplina ministrada por mim, quando, depois de tentativas infrutíferas de montagens com outros textos, propus a leitura do texto de Clarice. As imagens cênicas criadas por estes atores foi resultado de uma busca muito pessoal de cada aluno. Não houve tempo para amadurecer e se tornar um espetáculo, mas as cenas apresentadas como exercício cênico foram fundamentais para uma primeira abordagem do texto da autora.

O segundo momento, também como um resultado provisório, configurou-se como um trabalho desvinculado de disciplina, surgido a partir do interesse de alguns alunos em dar continuidade à pesquisa sobre o universo da autora até transformá-la em matéria teatral. O fato de os alunos-atores, envolvidos no projeto, não estarem vinculados à disciplina, mostrou-se bastante positivo. O nível de comprometimento dos integrantes com a criação da obra foi muito maior. “Último Adaggio: pesquisa em processo, arte em multi-meios” foi apresentado no final de maio como uma tentativa de buscar na recepção da platéia uma idéia do que estávamos desenvolvendo em termos de imagens. Para este resultado, ainda provisório, vários procedimentos foram utilizados no processo de criação. Para comentar algumas delas, relato duas cenas que foram inspiradas

em dois filmes diferentes de Tarkovski, “Nostalgia” e “O espelho”. O estudo da estética destas cenas foram o ponto de partida para o processo que resultou na imagem cênica do trabalho. Outra cena foi inspirada na imagem da “Pietà”, estudando a postura dos corpos, a expressão facial, gesto das mãos e braços tanto da escultura de Michelangelo quanto das pinturas de El Greco, Rubens e Bellini.

Paralela ao estudo da obra de Clarice e à pesquisa de imagens, o trabalho de pré-expressividade dos atores foi iniciado com a prática do Yoga, segundo o método de Iyengar, associado a alguns exercícios de treinamento físico, presentes no livro “A Arte de Ator”, de Burnier. Esse trabalho de pré-expressividade, entendido nos termos propostos por Eugênio Barba em seu teatro antropológico, uma necessidade diária do ator, tornou-se uma atividade regular no projeto de pesquisa e o tempo dedicado a esse trabalho aumentou. O nome pomposo dado à apresentação dos resultados a essa fase de pesquisa de imagens surgiu em função do uso de projeção de imagens em vários momentos do trabalho. Ainda de forma um tanto tosca, mas fundamental na tentativa de se compreender a obra de Clarice. Fragmentos do texto de “Água viva” foram selecionados e trabalhados a partir da improvisação, ora articulados ou não com o repertório de imagens. Foi percebido a certa altura um déficit no que se refere ao “efeito de real” no ato de enunciação do ator, em virtude da complexidade de sentido resultante do modo peculiar como Clarice constrói sua narrativa. Dificuldade que deverá concentrar os esforços para serem solucionados na terceira fase de pesquisa que começa no segundo semestre de 2008. Formalizada a pesquisa na instituição, essa nova fase será mais sistematizado o programa de trabalho dos alunos com a pré-expressividade e aprofundamento do estudo do universo da autora por meio de palestras (uma das quais, será proferida pelo Prof. Roberto Daud, do Instituto de Letras da UFU). É importante mencionar ainda a presença de alunos das Artes Visuais (UFU) no projeto, compondo o rol de colaboradores, responsáveis pela concepção dos figurinos, objetos e projeções de imagens.

Bibliografia

- A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea.* SAADI, F. (Org.), Rio de Janeiro, Folhetim Ensaios, 2006. Ela cita essa passagem de uma descrição de feita por Charles Dullim (1946, p.45).
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CHEVREL, Claudine Amiard. *Lê Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917).* Paris, Editions du CNRS, 1979.
- IYENGAR, Geeta S. *Yoga in action.* Preliminary course. Mumbai, Índia: Yog, 2000.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma.* São Paulo, Perspectiva, 1980.
- PAVIS, P. *A análise dos espetáculos.* São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PICON-VALLIN (2006, p.88) apud BORIE, M; BANU, G. “L’horizont du theater”, prefácio, in E. G. CRAIG, (p.21).
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral.* Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.